

IMÁGENES DE PERVERSIDAD

El vampirismo en el arte

JOSÉ MANUEL RODRÍGUEZ DOMINGO

Universidad de Granada

jmr@d@ugr.es

La iconografía vampírica resulta tan antigua como la propia existencia del mito, y tan variada como lo fueron sus diferentes referentes culturales. No obstante, la definición formal ha estado condicionada a lo largo de la Historia por una profunda significación sexual de fuerte carga misógina. De este modo, la evolución del vampiro masculino, dominante a partir de la figura literaria de Drácula, responde a un relato de dominación; frente a la versión femenina del mito – la más antigua, sin duda – centrada en la seducción. Será esta figura, concebida como demonio perverso y destructivo, la de mayor vigencia desde la Antigüedad, asumida por el cristianismo medieval, perpetuada como emblema de la *femme fatale* y popularizada a través de la *vamp* cinematográfica.

PREFIGURACIONES DE LA VAMPIRA

La mujer-vampiro debe, pues, entenderse en sus diferentes acepciones mitográficas como un ser capaz de conducir al peligro, la destrucción y la muerte a los hombres que logra seducir, gozando con el dolor de su amante; dado que el erotismo cruel y perverso, asociado a una belleza inquietante y estremecedora, conforman el retrato de la bella atroz encarnada en un variado catálogo de monstruos.

Ya las referencias vampíricas en la cultura egipcia se relacionan con el culto solar a Sekhmet, divinidad guerrera encargada por Ra de reprimir la rebelión de los hombres contra los dioses. Su intervención no sólo logró destruir a los rebeldes, sino que al beber la sangre derramada adquirió tal placer hasta volverse insaciable, llegando casi a

exterminar al género humano. Una vez aplacada pasó a formar parte del panteón egipcio como emblema de la guerra y la venganza, desarrollando un limitado culto en el que se le ofrecía la sangre de animales sacrificados. Se la representaba con cuerpo de mujer y cabeza de leona, alusivo a su ferocidad animal, tocada del disco solar – indicativo de su ascendencia – y el ureo, portando el anj y una flor de papiro o loto, y armada con flechas.

Sin embargo, los precedentes que mejor pueden vincularse con este mito se hallan en Próximo Oriente, a través de la figura de Lilitû. Este demonio mesopotámico, de carácter maligno, se consideraba generado por el hombre sobre su cama en una noche de sueño, por lo que la seducción como arma, la noche como hábitat y el erotismo que lo convierten en súcubo, pasarían a ser a partir de ese momento sus rasgos identificadores. El erudito *mythanalyse* desarrollado por Jacques Bril descubría en la mesopotámica Ardat Lilit los rasgos arcaicos de la Lilith judía, figurada como virgen insatisfecha que atacaba a los hombres casados para sorber su sangre y su semen, apoderándose así de la potencialidad genética vital. Considerada ave noctívaga, encarnaba el lado negativo de la Gran Diosa (Ishtar), dotada de poderes siniestros y sombríos, siendo uno de sus atributos la lechuza, tal y como aparece representada en el *Relieve Burney* [Figura 63] (ca. 1750-1800 a.C.). La belleza desnuda de esta divinidad femenina mitrada contrasta con las garras de rapaz que luce por pies, apoyada sobre dos leones recostados.

Con estos precedentes, el mundo clásico se encargó de conformar el catálogo de criaturas monstruosas que incluía a esfinges, sirenas, harpías, estriges, gorgonas, lamias y empusas, proporcionando un conjunto de demonios femeninos caracterizado por sus feroces y sangrientos ataques, fatídicas encarnaciones de la muerte que amenazan permanentemente al hombre. Aunque de origen oriental y con amplio desarrollo en la cultura egipcia, la fortuna iconográfica de la Esfinge en Occidente vino determinada por el mito clásico, al concentrar todo el atractivo que para el hombre encierra el enigma y el misterio. Procedente de la parte más lejana de Etiopía, Hesíodo relata cómo la “ruina de los cadmeos” fue enviada para aterrorizar los alrededores de Tebas. De su morfología híbrida de cabeza y pecho de mujer, cuerpo de león y alas de ave, Estacio en su *Tebaida* la describe como “alado monstruo, fiero, de horror lleno; horrible el rostro y pálido tenía, la boca llena siempre de veneno, los ojos como brasas encendidas, y alas de sangre humedecidas”. Al igual que otras figuras vampíricas, la Esfinge pertenece al conjunto de seres imaginarios que expresan la proximidad entre Eros y Tánatos, a través del cual se conecta el placer y la muerte. Ello se advierte en la tradición literaria que le atribuye la aniquilación de sus víctimas por estrangulamiento – muerte esencialmente femenina –, justificando así las representaciones clásicas que figuran al monstruo superpuesto al varón moribundo; pero algunas versiones aluden al rapto y conducción al Hades, como una consecuencia de la violencia sexual característica en la iconografía arcaica. En ella, la Esfinge sustituiría el estatismo propio de época micénica por un

acusado dinamismo que la lleva a perseguir a jóvenes vigorosos a los que reduce, viola y asesina con su poderosa anatomía.

Frente a la integración social y religiosa que suponía la lírica apolínea, el hombre debía evitar los peligros del “canto sin lira”, es decir, la envolvente voz con que ciertas potencias subterráneas buscaban alienarlo. De este modo, el encantamiento terrorífico provocado por el enigma de la Esfinge entre los hombres de Tebas era considerado por los poetas trágicos un elemento que vinculaba al monstruo con el resto de voces ctónicas que poblaban el universo mitológico griego. Es el caso de las sirenas, hijas de Aqueloo y una musa, que adquirieron su condición híbrida mujer-pájaro tras el rapto de Perséfone, a cuyo cortejo pertenecían. A pesar de ello, destacaban tanto por su arrebatadora belleza como por la armonía de su canto, con el que acompañaban a los difuntos, de ahí el carácter funerario de algunas esculturas de época clásica. Pero igualmente eran temidas por los hombres, a los que capturaban y devoraban, diferenciándose de las harpías tan sólo en la belleza de su fisonomía humana y por portar una lira como atributo; además de actuar en el mediodía, hora de transición inquietante, cuando las tórridas temperaturas incitaban a un profundo sopor propicio para la alucinación y el sueño erótico. Habitaban la pradera que constituía el umbral del Hades, deleitándose en su propia contemplación cuando ningún marino navegaba en las inmediaciones de su costa. Tal asociación con la belleza femenina y la coquetería, haría frecuente la inclusión de sirenas como adorno de espejos de mano (Iriarte 2002).

Vinculadas también con este concepto de alma-pájaro estaban las harpías, descritas por Hesíodo como dos hijas de la oceánide Electra – llamadas Aelo y Ocípeta –, “de hermosos cabellos” y apariencia híbrida que “con sus rápidas alas compiten con las ráfagas de los vientos y con las aves”. Si bien Homero incorporaría a Podarga y Celeno, sería Virgilio quien completaría su monstruoso aspecto con una faz siempre lívida de hambre, manos corvas, aspecto macilento, cola de serpiente y hedor general. Como emisarias del Hades y raptoras de almas, poseían un carácter infernal y funerario semejante al de las sirenas, con las que plantean problemas de identificación. Relacionadas con la historia de Fineo, fueron progresivamente incorporando rasgos despiadados, crueles y violentos pues, como agentes del castigo, raptaban y torturaban a los hombres camino del Tártaro. El vínculo de estas criaturas con el vampirismo se relaciona así mediante su caracterización como monstruos femeninos rapaces e insaciables devoradoras que parasitan a sus víctimas. No obstante, la iconografía vampírica se nutrió en la Antigüedad de otras criaturas legendarias como las estriges, mujeres aladas de cabeza voluminosa con pico curvo, ojos desmesurados, garras retorcidas, que en la noche se alimentaban de la carne y la sangre de los recién nacidos.¹

Inmersos en un mundo cuya existencia transcurría de manera precaria, los griegos siempre se sintieron rodeados de influjos sobrenaturales. A algunos de aquellos poderes hostiles daban el nombre de keres, oscuras hijas de Nix y espíritus femeninos de la

1. La ornitología adoptó el nombre de *strix* para definir a las lechuzas, y aún en la cultura eslava se identifica a los vampiros con los *strigoi*.

muerte, sedientos de sangre humana, que succionaban a sus víctimas moribundas con sus dientes y garras rechinantes. Las escasas representaciones que han pervivido las muestran como escuálidas figuras humanas negras y aladas [Figura 64]. Posteriormente, identificadas con los males liberados por Pandora, pasaron a encarnar las enfermedades epidémicas, plagas y pestes, como en Egipto ocurriera con Sekhmet.

Pero frente al carácter doloso de éstas, se hallaban las erinias – Tisífone, Alecto y Megera –, divinidades preolímpicas y vengadoras implacables, que encarnaban los remordimientos de conciencia y cuyo cometido era castigar las desviaciones del orden moral en las conductas humanas, el perjurio, los atentados contra la hospitalidad y, en especial, los crímenes y delitos de sangre en la familia. Concebidas por la Tierra del flujo manado de la castración de Urano, representaban los demonios de la sangre vertida por los padres. Su poder destructivo era elevado, pues una gota manada de su corazón bastaba para volver estéril la tierra, arruinar las cosechas y destruir a todos los habitantes de Atenas. Ávidas de venganza, hostigaban al criminal hasta hacerle enloquecer, de donde derivaba el nombre romano de Furias. Su presencia iconográfica aparecerá íntimamente vinculada a los mitos de Alcmeón, Edipo y Orestes, a quienes atormentaron tras sus respectivos parricidios, volviendo a incidir sobre la imagen habitual de mujeres aladas de aspecto terrorífico, con cabelleras de serpientes y ojos sanguinolentos, que portan látigos y antorchas, como muestra un fresco pompeyano conservado en el Museo Nacional de Nápoles (Otto 2003:35).

No obstante, la individualización del tipo vino determinada por la figura de Lamia, la desdichada amante de Zeus castigada por Hera a ver morir a cuantos hijos paría. Obsesionada por la constante imagen de sus vástagos al no poder cerrar los ojos, y celosa de la felicidad ajena, acechaba a las madres cuyas criaturas robaba y devoraba. Descrita como un híbrido de mujer y serpiente, fue incorporando seductores atributos con los que atraía a los hombres, con el fin de disfrutar su juventud, matarlos con venenosos mordiscos y a continuación devorarlos. No aparece vinculada de manera específica a ningún relato épico, de ahí que su presencia iconográfica fuese discrecional hasta la Edad Media. Al mismo grupo de atroces pertenece la más conocida del grupo, la gorgona Medusa de irresistible mirada petrificadora. El aspecto monstruoso de época arcaica – serpientes por cabellera, alas, colmillos de jabalí y voz espantosa – dio paso a partir del siglo V a.C. al embellecimiento malvado de su imagen, justificada ahora en el carácter de amuleto de contraste adquirido por el *gorgoneion* y basada en el concepto de antipatía, según el cual el mal podía neutralizarse por medio del mal [Figura 65]. Se trataba, en cualquier caso, de un signo escatológico y apotropaico, que como símbolo de inmortalidad y protección era dispuesto en ámbitos y objetos funerarios, como forma de proteger al difunto de los peligros del viaje al Hades. A partir de entonces, la iconografía quedó centrada en el nido de ofidios sobre la cabeza, como antecedente del simbolismo maléfico y perverso asociado a la cabellera femenina (Bornay 1994).

Sin embargo, la figura que más influiría en la conformación icónica del vampiro femenino sería la griega Empusa, espectro infernal enviado por Hécate para castigar a los hombres, que merodeaba por parajes desolados en noches de plenilunio con capacidad metamórfica – buey, mulo, perro, mujer –, tal y como aparece en *Las ranas* de Aristófanes. Si bien es Filóstrato en su *Vida de Apolonio de Tiana* (s. II d.C.) quien más incidió en los rasgos vampíricos del personaje cuando al ser descubierta en la boda de Menipo confesó cómo “acostumbraba a comer cuerpos hermosos y jóvenes, porque la sangre de éstos era pura” (Filóstrato 1979:25).

Todas estas figuras formaban parte de la “baja mitología”, un conjunto de creencias de tradición popular donde abundaban los monstruos y los espíritus malignos, capaces de alienar a los hombres y transportarlos hasta ámbitos recónditos e inexplorados, y cuya iconografía – limitada en comparación con las divinidades olímpicas – tanto influiría en la definición del vampiro (Rohde 1994:46-47).

EL BESO DE LA MUERTE

La pervivencia semántica de los mitos de tradición indoeuropea mediante su asimilación cristiana permitió la transmisión de la leyenda vampírica. Las bellas atrocidades de la mitología clásica fueron tamizadas por la exégesis y la moral religiosa, personificando a partir de entonces la variedad de pecados que podían conducir al cristiano a la condenación. De este modo, las sirenas – convertidas en doncellas marinas provistas de cola de pez – encarnarían el embelesamiento de los placeres y la perdición provocada por la lujuria y la ostentación; del mismo modo que las harpías simbolizarían la avaricia y el latrocinio que conduce al vicio y la enfermedad. No obstante, la principal novedad vino determinada por la incorporación del incubo, demonio masculino que en la tradición popular seducía a las mujeres para alimentarse de su energía generativa durante la cópula, provocando el consiguiente debilitamiento de sus víctimas hasta la muerte. Si bien, progresivamente, esta actividad parasitaria desarrolló aspectos más aterradores como la succión de sangre y con ello el reclutamiento de individuos para la causa demoníaca. Al mismo tiempo, y por influencia de la religión cristiana, se desarrolló la figura diabólica del súcubo, versión femenina del incubo, capaz de seducir a los hombres débiles y a los religiosos a través de los sueños. La persecución de prácticas heterodoxas por Centroeuropa alimentó la creencia en la existencia de criaturas demoníacas, considerándose que

la causa de que los demonios se conviertan en incubos o súcubos no es meramente el placer, ya que un espíritu no tiene carne ni sangre; ante todo, se sirve del vicio de la lujuria con la intención de herir en el cuerpo y el alma a los hombres, de modo que puedan entregarse más a todas las desmesuras. (Kramer 2005:85)

El vampiro era, pues, definido como *advocatus diaboli*.

Esta ética sexofóbica fomentada por la cultura judeo-cristiana sobre la negación del placer y la aparición de la culpa constituye la base sobre la que se cimentó la dicotomía lujuria-pureza, sintetizada en las figuras de Eva y María. No obstante, la formulación vampírica sólo correspondería a Lilith, la primera compañera de Adán, incorporada por la tradición hebraica. Esta singular figura, originaria de la cultura babilónica, era en realidad un súcubo, de posición activa durante la unión carnal y rebelado contra la maternidad hasta atacar a las parturientas y beber la sangre de los recién nacidos. Si bien era descrita como una seductora mujer de largos cabellos, amenaza para los hombres que duermen solos, su figura aparecería indefectiblemente vinculada a la serpiente en el arte occidental, encarnando al demonio que tentó a Eva. Así, entre las primeras representaciones cabe mencionar las miniaturas del *Beato* (c. 1220) de la Pierpont Morgan Library y del *Salterio de Blanca de Castilla* (c. 1230) o los relieves de Notre-Dame de Amiens; con un creciente desarrollo en los siglos siguientes, como aparece en una de las xilografías de Holzschmitt para el *Speculum Humanae Salvationis* (Aubsburg, 1470), que incluye una Lilith alada y coronada, con cuerpo serpentiforme, ofreciendo la manzana; o el monstruoso ser que acompaña a Adán y Eva en *El Pecado original* [Figura 66] (1468-1469) de Hugo van der Goes (Kelly 1971), luego incorporado por los artistas renacentistas como Rafael, Cranach, Miguel Ángel o Tiziano.

Asociada a la imagen de Lilith estaría, en consecuencia, la de la lujuria, igualmente personificada por una mujer desnuda que amamanta reptiles o es devorada por monstruos, readaptada a finales del siglo XIX como alegoría del vicio y sus temidas consecuencias como la sífilis y la muerte.² Y aún relacionada con ésta hallamos la interpretación medieval de la sirena como ave o pez tentador, a la que también se incorporó la harpía griega, todas ellas bajo la engañosa forma de bellas mujeres de pechos turgentes, pero extremidades escamosas, cuerpo de serpiente y garras de ave, con las que aniquilaban a sus víctimas. La escultura románica recurrió con frecuencia a estas figuras, incluidas por pleno derecho en el bestiario medieval, siendo afrontadas y vencidas por caballeros armados, como metáfora cristiana de la lucha de San Miguel contra el dragón apocalíptico.³

De otra parte, el universalismo macabro sobre el que basculó la espiritualidad medieval dio lugar a la preeminencia del tema de la muerte, donde la resignación cristiana resultaba inútil frente al terror provocado por la pérdida de los placeres terrenales. Ello quedó escenificado en la *Danza de la Muerte*, cuyas ediciones impresas incorporaron xilografías que mostraban a la Muerte danzante. De este modo, se popularizaron hacia 1500 alegorías que desarrollaban el tema de *La Muerte y la*

2. La figura de Salomé igualmente adquiere rasgos vampíricos para quienes relacionan la decapitación del Bautista con la mordedura en el cuello, e incluso en el beso necrófilo de la protagonista de Wilde.

3. La cultura islámica desarrolló – por influencia clásica – un demonio femenino metamórfico que se alimentaba de cadáveres y viajeros conocido como la Ghūla. La creencia popular le fue incorporando rasgos vampíricos vinculados a la antropofagia necrófila.

Doncella, prefiguración germánica de la *Vanitas* barroca, y renovada síntesis del eterno conflicto entre Eros y Tánatos, entre la sexualidad y la muerte (De Pascale 2009:239). De las representaciones que pueden considerarse prefiguraciones vampíricas destacan las realizadas por artistas germánicos como Niklaus Manuel Deutsch, Hans Sebald Beham o Hans Baldung [Figura 67], así la conservada en la Öffentliche Kunstsammlung de Basilea, donde la Muerte sorprende a una voluptuosa joven a la que muerde en la mejilla como el beso final.

Aún después, la literatura emblemática asumió la tarea de transmutar los mitos paganos en temas cristianos, convirtiéndolos en expresión de las virtudes que debían practicarse y de los vicios que era preciso evitar. La interpretación ofrecida por Alciato de las harpías en su emblema XXXII expresaba la repulsa ante la avaricia y la corrupción de la Justicia debida al dinero, figurándolas en la edición de 1531 con cabeza y pecho de doncella, cuerpo y alas de pájaro y cola de serpiente, según la descripción de Ariosto. Sin embargo, la edición de 1621 las presenta con cabeza y cuerpo de mujer, alas de murciélago y patas de rapaz. Por su parte, las sirenas – emblema CXV – se ofrecen como mujer-pájaro en el grabado seiscentista, mientras que adquieren la forma mujer-pep en las ediciones de 1546 y 1549. Una de las mitografías que más contribuyó a la sistematización de estas figuras fue, sin duda, *Imagini degli Dei degli Antichi* (Venecia, 1556) de Vincenzo Cartari [Figura 68], quien ofrecía una acabada descripción de ambas, a las que incluía en la “famiglia infernale” junto a las Furias, Lamias, Parcas, etc.; al tiempo que aludía a ellas para simbolizar la belleza, la lascivia y los atractivos de las meretrices, cuya afable rapacidad vencía a los hombres y cerraba los ojos de su intelecto. La racionalidad humanista mantuvo la vigencia de tales seres monstruosos en tanto que alegorías morales, pero negando por tanto su existencia en cualquier tiempo y lugar.

Sin embargo, el descubrimiento en Hispanoamérica del murciélago vampiro, una especie de quiróptero que se alimentaba de la sangre de sus presas, determinó el cambio de rumbo esencial hacia la conformación definitiva del mito. La incorporación de las tradiciones prehispánicas al acervo común europeo – influenciado por el folclore eslavo y la tradición germánica de la Noche de Valpurgis – contribuyó a una mayor sensibilización de la población ante la existencia de estos seres malignos. De otro lado, la extraordinaria difusión mediática del caso de Arnod Paole en 1732 y su confirmación oficial a través del informe *Visum et Repertum*, desató el interés general por el vampirismo, la formulación contemporánea del mito y su iconografía; imaginería alimentada por John Heinrich Zopfius, Augustin Calmet y el poema de Ossenfelder *Mein liebes Mägdchen glaubet* (1748). Aunque estas creencias no resistieron el furibundo ataque de los ilustrados, su fortuna artística y literaria ya era imparable.

EL HORROR SUBLIME AL MARGEN DE LA RAZÓN

Con la misma energía con que se desvanecía la creencia en el siniestro poder de las brujas, emerge con rotundidad la figura del vampiro (Klaniczay 1987), siendo los precursores del movimiento romántico quienes primero descubrieron las posibilidades de esta figura como símbolo del poder de la energía destructora. Así, William Blake lo asimiló al espectro, signo de la constricción de la psique humana, exteriorizada mediante la compulsión, la rabia, la locura y la tiranía, que expresara en la serie *Jerusalem*. Y aún como metáfora del vampirismo social, diseñó una de sus imágenes más inquietantes bajo el título de *El fantasma de una pulga* (c. 1819), donde el carácter siniestro que para el artista tenía este insecto quedaba expresado en la apariencia monstruosa y descomunal de su espíritu, cuya mirada reflejaba su instinto sanguinario. Aunque más explícita resulta la perturbadora imagería desarrollada por Henry Fuseli, especialmente en la versión del Museo Goethe de Frankfurt de *La pesadilla* [Figura 46] (1790), donde la mujer es asaltada sexualmente por un íncubo y el espejo del tocador no refleja la escena. Sin embargo, la fortuna de esta imagen entre los artistas posteriores fue acomodándose al tipo vampírico, como demuestra *El sueño de Eleanor* (1795) de Georg Kininger, donde el demonio de la izquierda es dotado de grandes incisivos y alas de murciélago. El prototipo así conformado traspasaría tiempo y espacio, como icono del terror cinematográfico en *El gabinete del Dr. Caligari* (1919), *Nosferatu* (1922) o *Gothic* (1986).

Notablemente influenciado por el pensamiento ilustrado, también Francisco de Goya exploró las formas simbólicas del vampirismo a lo largo de su carrera. Su interés por las criaturas siniestras y amenazantes como admonición de los peligros que conlleva la sinrazón y las sombras del miedo surge con fuerza en obras como *San Francisco de Borja asistiendo a un moribundo impenitente* (1788) o *Vuelo de brujas* (1797-1798) [Figura 69]. De hecho, la serie grabada de *Los Caprichos* (1799) contiene la estampa que debía abrir la frustrada serie de *Los Sueños*, titulada *El sueño de la razón produce monstruos*, pues los maléficos espíritus y sombríos instintos acechan al hombre para manifestarse cuando éste abandona el control racional. Siguiendo esta semántica se halla *Buen viaje*, donde el hombre desnudo y alado sobrevuela la noche cargado de aullantes criaturas. No obstante, un carácter más acorde con el desarrollo posterior del mito se evidencia en *Mucho hay que chupar*, cuya escena sobrevolada por sendos murciélagos aparece centrada por un grupo de brujas junto a una cesta llena de recién nacidos. Como en toda la serie, la superstición y la brujería constituyen metáforas de la sociedad de su tiempo, interpretada en este caso como la vampirización que los infames hacen de los indefensos, pues el verbo “chupar” era sinónimo de corrupción. El origen de esta acepción se hallaba en la Francia revolucionaria, aplicada para definir la opresión de las clases más desfavorecidas por parte de la aristocracia y el clero con la finalidad de mantener su estatus. En esta línea encajaría uno de los aguafuertes incluidos en *Desastres de la guerra* (c. 1820-1823), titulado *Las resultas*, donde los vampiros se

arremolinan sobre una mujer amortajada – probable alegoría de España –, como aguda crítica contra los eclesiásticos que se benefician de los difuntos y de los impuestos de estola; o aún de las consecuencias de la ominosa opresión fernandina. Todo ello refleja las profundas connotaciones político-religiosas que el término vampiro adquirió por parte del liberalismo español a la hora de atacar el comportamiento de la España absolutista e inquisitorial. Otro grabado de la serie, *Contra el bien general* [Figura 70], presenta a un escribiente cadavérico con alas de murciélago en las sienes y largas uñas en manos y zarpas, que realiza anotaciones ante una muchedumbre implorante, alusivo a la depuración reaccionaria de 1814. De otro lado, el capricho *¡Que se la llevaran!* pretende mostrar las consecuencias de la actitud indolente y poco atenta de algunas mujeres, convertidas en víctimas finales de la violencia sexual masculina. Su antecedente lo hallamos en la bailarina de *No te escaparás*, acechada por atroces hombres-pájaro. En cualquier caso, la identificación del vampiro con los no-muertos es igualmente recurrente en la producción goyesca, como aparece en el capricho *¡Y aún no se van!* – grabado predilecto de Baudelaire – donde si el vampiro es corpóreo y carece de la penetración, tan sólo le cabe remover la losa para salir y entrar de su tumba. Este instante volvería a aparecer en uno de los *Desastres* titulado *Nada. Ello lo dice*, alusivo al poder para traspasar los objetos materiales que se atribuía a estos seres (Alcalá 1993).

EL REFLEJO DEL VAMPIRO PSÍQUICO

En cualquier caso, sería la imaginación de los románticos la que abriría la puerta a lo irracional y a los demonios de la sexualidad masculina. En una época en que la sensibilidad gótica estaba de moda, las historias de vampiros no resultan más que una aberración del erotismo romántico, según reconoce Mario Praz (1933). Si bien, la popularización del mito sirvió como metáfora literaria para expresar la diversidad de las relaciones humanas del artista con su familia, amigos, amantes, y hasta con el propio arte. El desarrollo de la novela gótica, concebida como reacción a la razón y el buen sentido, encontró en los aspectos misteriosos de la experiencia sobrenatural un espacio ilimitado. Enmarcado por el paisaje tempestuoso, el protagonista masculino adquirió la apariencia de un ser maldito, tenebroso y fatídico; frente al personaje femenino, virtuoso e indefenso, que se veía abocado a situaciones lúgubres. Como se ha visto, la situación social de la mujer aún propiciaría un tipo de amor destructivo, donde se sitúa como víctima de sueños amenazadores a los que no puede escapar. Se trataba de la fantasía erótica de dominio masculino sobre jóvenes bellas e infelices, como las pintadas por Fuseli, Ingres o Delacroix. En ello resultó determinante la influencia de *The Vampyre* (1819) de John Polidori, así como las primeras adaptaciones en prosa publicadas por Byron en *New Monthly Magazine*, y sobre todo en *El Giaour* (1813). Los ilustradores continuaron utilizando la composición de Fuseli, pero incorporando elementos más

explícitos – como los aportados por Tony Johannot, en sus ilustraciones tituladas *Cauchemar* (c. 1830) o *Smarra* (1845) –, que evidencia el avance del vampiro masculino como arquetipo de la sexualidad falocéntrica y patriarcal. En efecto, para la segunda generación de autores románticos, este tipo constituyó un demonio más atractivo “al encarnar los rasgos peculiares del hombre exiliado, eternamente marginado pero dependiente de los demás, un amante incapaz de amar, un superhombre débil y patético, un Napoleón entre los hombres” (Twitchell 1981:75). Es lo que se ha dado en llamar el “vampiro psíquico”, cuya perpetuación depende exclusivamente de la destrucción de los demás.

La propia evolución semántica demuestra la variabilidad del tipo, debiendo mencionarse la aplicada por los artistas franceses a las gárgolas y quimeras de Notre Dame de París. Este conjunto de esculturas grotescas situadas en la balaustrada superior del edificio constituyeron un sugerente modelo ideológico para arquitectos que, como Viollet-le-Duc, veían aquí reflejada la perfección moral de la arquitectura gótica; otros lo interpretaban como alegoría de la lujuria que planeaba permanentemente sobre la gran ciudad. La historia necrófila del Vampiro de Montparnasse, uno de los primeros casos de “perversificación” del deseo erótico, influyó en el cambio de la consideración nostálgica y romántica de la célebre *Quimera de Notre Dame*, conocida también como *Le penseur* [John Taylor Arms. *El pensador, Notre Dame* (1923)] y *Le Stryge*. La prensa destacó el atractivo físico de aquel joven sargento que violaba y chupaba la sangre de mujeres muertas, destacando el gesto melancólico que tanto recordaba a la célebre figura demoníaca, pasando a ser conocida desde entonces como *El Vampiro* (Camille 2009). Surgía así una nueva imagen de la belleza depravada, reflejo de los peligros de la disminución del deseo en el cuerpo y su aumento en la mente,⁴ adoptada luego por el decadentismo finisecular. Bajo la inspiración del artista contemplativo idealizado por Victor Hugo, Frederick Evans retrató a Aubrey Beardsley [Figura 71] – profundo admirador de las quimeras de Notre Dame –, potenciando su característico perfil tan próximo al Drácula de Bram Stoker:

Tenía las facciones muy acusadas. Tenía un rostro aguileño, con el puente de su delgada nariz muy alto y las aletas arqueadas de forma peculiar [...]. La boca [...] era firme y algo cruel, con unos dientes singularmente afilados y blancos; le salían por encima del labio, cuyo notable color rojo denotaba una vitalidad asombrosa [...]. Por lo demás, tenía las orejas pálidas y puntiagudas en la parte superior, la barbilla ancha y fuerte, y las mejillas firmes, aunque delgadas. La impresión general que daba era de una extraordinaria palidez. En cuanto a sus manos [...] me habían parecido blancas y finas [...]. Las uñas eran largas, finas y terminadas en punta. (Stoker 2009:35-36)

4. El propio Viollet-le-Duc y Prosper Mérimée compusieron un poema en prosa titulado *Le Vampire* (1842) que reflejaba la fascinación del vampiro masculino a mediados de la centuria.

La vigencia del vampiro masculino se mantuvo gracias al éxito de *Varney the Vampire* (1845-1847), *blue books* o *penny dreadfuls* por entregas compuesto por James Malcolm Rymer. Recopilados sus 220 capítulos en 1847, integraba buena parte de los rasgos específicos del vampirismo de gran influencia en la literatura e iconografía posterior, dado que el éxito de muchas de estas novelas residía en la capacidad para recrear las atmósferas de terror que poseían sus ilustraciones. En este sentido, puede mencionarse la contribución de David Henry Friston a la hora de intensificar la carga erótica de las historias vampíricas, gracias a sus sensuales dibujos para *Carmilla* [Figura 40]. Otros, incluso, alcanzaron un grado de intensidad semejante a los textos que acompañaban, como sería el caso de las ilustraciones de Harry Clarke para los cuentos de Poe o de Johann Heinrich Ramberg y Theodor von Holst en las obras de Goethe y Hoffmann. En cualquier caso, si bien los pintores no fueron ajenos a la evolución de la ilustración de las novelas de terror, permanecieron fieles al catálogo de recursos iconográficos suministrados por la noble tradición. No obstante, su espontáneo discurso tuvo una aceptación inmediata por parte de la caricatura satírica de carácter político, para la que la interpretación volterriana del vampiro como parásito social y el capricho goyesco adquirieron una renovada actualidad. Ya fuese como crítica a la excesiva carga impositiva que debía soportar Irlanda respecto a Gran Bretaña a finales de la centuria, como a la actividad de los políticos demócratas en Norteamérica. También Max Klinger desarrolló el ciclo de estampas *Una vida* (1884) para denunciar la violencia de las transformaciones sociales y la explotación de la mujer, centrada una de ellas por la figura exhausta de una joven desnuda, sostenida por un gigantesco murciélago y rodeada de elegantes burgueses. Por su parte, el ilustrador Thomas Theodor Heine aplicaría la alegoría en una viñeta antisemita publicada por la revista satírica *Simplicissimus*, donde un hombre consumido y maniatado a un árbol era mordido por un gigantesco quiróptero, símbolo de los judíos capitalistas y codiciosos. No cabe duda que la ilustración gráfica y el cómic fueron algunos de los medios que más contribuyeron a la difusión masiva del icono vampírico en el pasado siglo, hallando experiencias singulares en el tratamiento artístico de aquéllas. Incluso, bajo la influencia del simbolismo, la vampiresa-reptil, devoradora de hombres, sería transformada por Boleslas Biegas en una serie inspirada en las atrocidades de la Gran Guerra – entre las que destacan *El Vampiro glorioso* (c. 1916) [Figura 72] –, expuesta en 1918 a beneficio de los mutilados del ejército polaco. Puesta al servicio de un imaginario onírico desasosegante cabe mencionar la espléndida serie de Max Ernst titulada *Une Semaine de Bonté* (1936), para cuyos collages se sirvió de los grabados que ilustraban las novelas folletinescas decimonónicas. A través de la reiteración de elementos, como las alas de murciélago superpuestas a damas y caballeros, buscó reflejar el infierno burgués y la vampirización de la sociedad.

LA PERVERSA ATRACCIÓN MAGNÉTICA

Sin duda, el siglo XIX auspició la revolución de lo femenino como uno de los fenómenos más característicos y trascendentales de la sociedad contemporánea, inspirado por el descubrimiento de su propia sexualidad y la autoconciencia del placer. La imagen tradicional de la mujer, débil y pasiva, emergería entonces como un proyecto de liberación, amenazando el absoluto masculino y su dialéctica represiva. Este nuevo arquetipo evolucionaría hacia la *New Woman*, una fémica subyugante, despiadada y fatal frente a un varón sumiso incapaz de escapar de ese dominio voluptuoso y aniquilador. Fue así como quedó renovada la figura del súcubo medieval, con mujeres desnudas de sobrenatural belleza que absorbían la sangre y la energía vital de sus víctimas, provocándole la enfermedad y hasta la muerte.

Obviamente, el desarrollo literario del tema no hubiese sido tal sin el concurso de la tradición clásica, aplicada por Goethe en *Die Braut von Korinth* (1797). Con todas las características que han estereotipado el mito – mujer que regresa de la muerte, insaciable sed de sangre y uso del erotismo para seducir a sus víctimas – el autor alemán dotó de rasgos peculiares al vampiro femenino (Muñoz 2000). A partir de este momento, la anormal relación entre madres e hijas y cierta trama homoerótica serían elementos habituales en obras como *Christabel* (1797), *Vampirismus* (1820), *Morella* (1835) o *Carmilla* (1871). Mientras que el influjo de la Empusa griega resurgiría en *Les Amours d'une morte* (1836) de Gautier o en la *Tentación de San Antonio* (1874) de Flaubert, pues la novia “era una vampira que satisfacía los instintos de los jóvenes hermosos con el fin de comerse después su carne, pues no hay mejor manjar para esa suerte de fantasmas que la sangre de los enamorados”. Dibujos como la espectral novia de Theodor von Holst [Figura 73] enfatizan el terror masculino ante la amenaza de una mujer emancipada e impúdica, capaz de arruinar la moral y la salud de la juventud.

Pero el historicismo romántico también contribuyó a la conformación del tipo bajo la inspiración de la épica medieval. El caso más destacado vendría representado por John Keats y su célebre balada *La belle dame sans merci* (1819), donde la disociación entre belleza y bondad ya era absoluta, hasta provocar el hechizo del caballero cuyo destino sería a partir de entonces un vagar sombrío y solitario (Twitchell 1981:56). Esta fascinación por el hipnótico poder de la belleza definiría todo un conjunto de pinturas victorianas, que si bien evidenciaban la precariedad de esa elegancia y continencia idealizadas, celebraban, varias décadas después, el eminente tema romántico de la unión imposible entre el cuerpo mortal y el espíritu. Artistas británicos como sir Frank Dicksee, Arthur Hughes, Frank Cadogan Cowper, Walter Crane o Henry Maynell Rheam popularizaron el asunto; destacando entre otros John William Waterhouse, quien en una sugerente composición de 1893, mostraba al caballero atraído por los “ojos

hechiceros” y apresado por la rubia cabellera de la dama [Figura 74], motivo ya presente en *Fausto* y en *El amante de Porfiria* (1836), de Robert Browning.⁵

La acción de envolver, aprisionar al hombre-víctima con la red de la cabellera sería adoptada por otros pintores, en particular por el noruego Edvard Munch en su célebre *Vampiro* (1893). La obra se integraba en el ciclo titulado *Friso de la vida*, donde a través de cada uno de los arquetipos incluidos, pretendía expresar su experiencia vital, aludiendo en este caso al terror masculino hacia la sexualidad femenina. Aunque inicialmente titulado *Amor y dolor*, el nombre final fue sugerido por el poeta Przybyszewsky e inspirado en la Clarimonde de Gautier y el vampiro femenino descrito por Baudelaire en *Las flores del mal* (1857). A través de obras como ésta o *Las cenizas*, el pintor noruego revelaba su concepción del amor como fuerza destructiva, en la que los amantes desarrollan una relación tan inútil como perversa. Aunque realmente estaba reflejando su conflictiva relación con el sexo femenino, como él mismo declaraba:

Y él apoyó su cabeza en el pecho de ella; sintió el correr de la sangre por sus venas; oyó el batir de su corazón. Enterró el rostro en su regazo, notó dos labios ardientes en su cuello, sintió un estremecimiento helado, un deseo escalofriante, y oprimió con violencia el cuerpo de ella contra el suyo.

Singular resulta así una propuesta como la expresada en *La Muerte y la Doncella* (1893), donde Munch sugiere una victoria del amor sobre la muerte, y no a la inversa como en sus antecedentes medievales. La inquietante sensualidad resulta aquí más explícita y perturbadora que en el *Beso de la Muerte* (1899), donde la muchacha muestra una actitud indiferente. Sin embargo, la alienación vampírica queda reflejada con mayor intensidad en la obra homónima de Egon Schiele [Figura 75], donde retrataría su traumática ruptura con Wally Neuzil antes de casarse con Edith Harms.

En cualquier caso, el arquetipo diabólico quedó encarnado en un variado catálogo de criaturas atroces pertenecientes a la tradición occidental, y entre las que naturalmente figuraban las monstruosas encarnaciones de la Antigüedad, identificadas a ojos de la mentalidad burguesa con la naturaleza femenina concupiscente, misteriosa y animal (Clapp 1948). Tres meses después de la aparición de *La Belle Dame*, Keats componía *Lamia*, cuya descripción física resultaba sorprendentemente similar a aquélla, seductora de “voz doliente” que vaga por los prados a la búsqueda de víctimas humanas. De este modo, la atroz clásica sirvió de inspiración a varios pintores decadentes, entre los que sobresale nuevamente Waterhouse quien, fascinado por el mito, lo utilizó como argumento para varias de sus composiciones, destacando la conocida como *Lamia y el*

5. Sin embargo, en un ambiente propicio para tan perversas ensoñaciones sorprende que fuese una pintura, aparentemente desprovista de contenido atroz, la que inspirara uno de los mejores poemas de vampiros como es *La melodía de las siete torres* de William Morris, protagonizado por la bella Yolanda de las Flores, vampira y hechicera, que atraía irresistiblemente a los caballeros hacia su castillo con la armoniosa melodía de su música. El dramático encanto de los versos contrasta con la melancólica placidez del cuadro homónimo pintado en 1857 por Dante Gabriel Rossetti, protagonizado por el retrato de su prometida Elizabeth Siddal, autora a la sazón de otra composición vampírica como era *Fragmento de una balada* (1854).

soldado (1905), donde transforma a Licio en un caballero medieval. Arrodillada ante éste, una bellísima Lamia logra desarmar a su amante con el uso de sus encantos, si bien el moteado del vestido y la espiral del cinto permiten adivinar su verdadera naturaleza.

El decadentismo recuperó también la figura de la sirena como símbolo de perversidad, habitualmente secuestrando la voluntad racional de un incauto pescador – Frederic Leighton, Howard Pyle, Knut Ekwall –. El historicismo decadente las integraría, no obstante, en la historia de Ulises, destacando propuestas filológicas como la de Waterhouse, donde estas atroces recuperan momentáneamente sus originales atributos de ave; pasando por los seductores seres híbridos marinos de Herbert J. Draper, y alcanzando el eterno femenino concebido por Otto Greiner o Gustave Moreau. También, de insólita fortuna iconográfica, la figura de la Empusa daría lugar a alguna representación por parte de los artistas finiseculares. Es el caso del propio Munch, que la figura como harpía a punto de posarse sobre un cadáver; o de Carl Schmidt-Helmbrechts y la siniestra figura que centra uno de sus grabados, vestida a la moda de la época, tratando de asimilar aún más claramente su actualidad. También las erinias y harpías serían objeto de singular atención por parte de Gustavo Doré en sus espléndidos aguafuertes para la *Divina Comedia*.

Por su parte, la nueva lectura de la Esfinge tebana incorporaría la interpretación psicoanalítica de la figura maternal como supresora del poder paternal, al tiempo que su ensoñación como vampiresa. Este peligro ineluctable oculto bajo una apariencia bella y engañosa contenía la amenaza de la muerte y destrucción, exigiendo continuas ofrendas de jóvenes hermosos y débiles. Unos versos de Heinrich Heine, incluidos en *Buch der Lieder* (1839),⁶ inspiraría a Franz von Stuck su intensa pintura *El beso de la esfinge* (1895) [Figura 58], donde hallamos una innegable proximidad con el poema de Oscar Wilde. En ella, el monstruoso ser se abalanza sobre su víctima desnuda, a la que absorbe la vida y el alma mediante un apasionado beso; del mismo modo en que Wilhelm Kotarbiński representará más tarde *El beso de Medusa* (1903). Recuperada la formulación erótica del mito por Ingres, sería retomada bajo una vertiente hermética y ambigua al finalizar el siglo por el simbolista belga Fernand Khnopff en *El Ángel* (1892) y *Las caricias* (1896); incluso como enigma angustioso y obsesivo por parte de Gustave Moreau en *El viajero* (1888), al exponer la fuerza de la atracción magnética como manipulación de la voluntad. Para los simbolistas la esfinge encerraba un inabarcable potencial erótico, que la conectaba con el mito clásico y los ritos esotéricos, de ahí la representación de su desbordante sexualidad en la obra de Bernard Valère, Drtikols Františec o Von Stuck, quien sustituye el híbrido por una exuberante mujer desnuda, recostada sobre un paño rojo. El elaborado idealismo de estos artistas les llevó incluso a sintetizar las figuras de la esfinge y la quimera, carente por definición de rasgos femeninos; y así surgieron personificaciones del ideal artístico del momento

6. “La imagen de mármol cobró vida, / comenzó a gemir y rogar, / ella bebió mis besos ardientes / con sed voraz y codicia. / Ella bebió el aliento de mi pecho, / ella alimentó la lujuria sin pausa; / ella me apretó firmemente, y arrancó / mi cuerpo con sus garras”.

como en *La desesperación de la Quimera* (1890) de Alexandre Séon, que recreaba la desolación del mundo ante el triunfo del naturalismo.⁷

El viejo mito del súcubo hebreo quedó igualmente renovado por Rossetti en *Lady Lilith* (1863), expresiva de la dualidad fatal de quien peina su incitante cabellera, más tarde explorada en el poema *Eden Bower* (1869), donde el súcubo adopta la apariencia de serpiente. Por su parte, la *Lilith* (1887) de John Collier es una bellísima joven pelirroja que controla a las dos serpientes que enroscan su cuerpo desnudo, mientras sostiene las fauces de la que amenaza su cuello. Esta composición será imitada por Kenyon Cox en su díptico *Lilith* (1892), cuya parte inferior desarrollaba el Pecado Original. Finalmente, el paradigma de la mujer asertiva que se atormenta a sí misma quedará plenamente reflejado en la *Lilith* (1895) de George MacDonald, vampira metamórfica en la que la belleza y el horror aparecen íntimamente entrelazados.

De otro lado, la leyenda de la aristócrata húngara Erzsébet Báthory – la Condesa Sangrienta – extendida por toda Europa a finales del siglo XVIII, e inspiradora de las versiones de vampirismo homoerótico, también fue objeto de atención plástica por parte de los pintores simbolistas. La composición más ambiciosa conocida del tema corresponde al monumental lienzo de 24 metros cuadrados pintado en 1893 por Istvan Csók [Figura 76] que representaba la tortura de varias doncellas a instancias de la diabólica condesa. Con abundantes estudios preparatorios, el pintor magiar recibió por esta obra el reconocimiento internacional, si bien en su país la temática se consideró inapropiada e indigna y fue finalmente destruida. Años más tarde pintaría *Las vampiras* (1907), donde varias mujeres-vampiro asisten al momento en que una de ellas muerde a un hombre, versión pictórica del grupo compuesto por Auguste Rodin [Figura 77] en 1885.

De cualquier manera, la perversa atracción del mito convertiría a *La vampira* [Figura 79] (1897) de sir Philip Burne-Jones – ensombrecido por la fama de su progenitor – en su obra más conocida. Este presumible retrato de Mrs. Patrick Campbell mostraba a la actriz en el papel que mejor la caracterizó a lo largo de su azarosa vida, reclinada de forma explícita sobre el cuerpo inconsciente de su amante. Modelo paradigmático en el que la mujer es dueña de una sexualidad subyugante, la perturbadora sonrisa refleja el deseo de un placer inminente, sin necesidad del recurso a los atributos monstruosos. Esta obra inspiró a Rudyard Kipling su poema homónimo, en el que reprendía la actitud de un hombre cautivado por los encantos de una mujer poco respetuosa con él.⁸

Como consecuencia de todo lo expuesto, el artista decadente sustituyó la imagen asexuada de la esposa y madre por la mujer que poblaba sus ensoñaciones eróticas, y que con su distorsión e impudicia ya no era víctima sino depredadora, alegoría de la

7. Análisis más sutiles dentro de la moderna historiografía del arte llevaron al hallazgo de presuntas figuras vampíricas en los iconos de la pintura. En este sentido cabe destacar la revolucionaria interpretación de *La Gioconda* a partir de su insondable sonrisa, como “esfinge eternamente joven” que dijera Charles Clément, siguiendo el atractivo fatal propuesto por Gautier interés propio de “un ser más antiguo que las rocas entre las que se asienta, que como el vampiro ha estado muerta muchas veces y ha aprendido los secretos de la tumba” (Pater 2010:70).

8. A su vez, el poema de Kipling inspiró al estadounidense Porter Emerson Brown su drama *A Fool There Was*, argumento central de la primera película de vampiros rodada con el mismo título en 1915.

voracidad del siglo, como aparece en *La vampira* (1904) de Franz Flaum [Figura 78]. Todo este universo de reencarnaciones míticas no hacía más que eludir la dificultad para definir la *vera efigies* de esa sexualidad femenina autónoma, tan temida como anhelada. Según la misoginia y sexofobia de la época, este tipo causaría más fascinación que temor, de ahí que la sensibilidad decadente entronizara tanto a la joven agonizante como emblema de la pasividad femenina, como a la mujer-vampiro que se alimenta no sólo de sangre, sino también del semen masculino (Serra 1998:277-279). Como afirma Peter Gay, “ningún siglo presentó a la mujer como vampiro, castrante, asesina, de modo tan constante, tan sistemático, tan craso, como el siglo XIX” (1984:207).

Al traspasar el nuevo siglo, la iconografía vampírica ya estaba plenamente desarrollada, manteniendo la vigencia de su vertiente femenina y masculina, y extendiendo su forma gracias a los nuevos medios de comunicación masiva. Las vanguardias alimentarían la actitud misógina finisecular, pero conformando un nuevo modelo de perfidia y maldad femenina a través de la *vamp* cinematográfica (Brotons 2008). Sin embargo, aunque inamovible en su semántica, los tipos fueron readaptados en razón de su eficacia visual por parte de las artes escénicas, suprimiendo determinados aspectos del original literario e incluyendo otros nuevos. Puede mencionarse así la indumentaria que Raymond Huntely utilizó en la producción de *Drácula*, cuya capa de alto cuello una vez abierta permitía al intérprete girarse de espaldas y desaparecer en la oscuridad del escenario, convirtiéndose a partir de ese momento en atributo del monstruoso aristócrata. E incluso la presencia física de Bela Lugosi quien, con sus penetrantes ojos y estilizados dedos, se convertiría en modelo visual del personaje creado por Stoker gracias al recurso del blanco y negro, la aplicación de luces brillantes y la gran pantalla. De forma tangencial, propuestas de humor surreal, como la ofrecida por Remedios Varo en los *Vampiros vegetarianos* (1962) [Figura 80], abrirían nuevas posibilidades icónicas. Pero el abandono de la calidad literaria de gran parte de los relatos compuestos en el siglo XX sobre el tema vampírico determinó en buena medida su orientación hacia el cómic, la televisión y la música, hallando en el ámbito de la publicidad un espacio dinámico y creativo capaz de traspasar las fronteras tradicionales del arquetipo.

BIBLIOGRAFÍA

ALCALÁ FLECHA, Roberto. «El vampirismo en la obra de Goya». *Goya* (Madrid), 233 (1993), pp. 258-267.

ALLEN, Virginia M. *The Femme Fatale: Erotic Icon*. New York: Whitston, 1983.

BORNAY, Erika. *Las hijas de Lilith*. Madrid: Cátedra, 1990.

— *La cabellera femenina. Un diálogo entre poesía y pintura*. Madrid: Cátedra, 1994.

BROTONS CAPÓ, M^a. Magdalena. «Raíces simbolistas de la *vamp* cinematográfica». En: CANTARELLAS CAMPS, Catalina (ed.). *XV Congrés Nacional d'Historia de l'Art (CEHA). Models, intercanvis i recepció artística (de les rutes marítimes a la navegació en xarxa)*. Palma: Universitat de les Illes Balears, 2008, pp. 609-620.

CAMILLE, Michael. *The Gargoyles of Notre-Dame: Medievalism and the Monsters of Modernity*. Chicago: The University of Chicago Press, 2009.

CLAPP, Edwin R. «La Belle Dame as Vampire». *Philological Quarterly* (Iowa), 28 (1948), pp. 89-92.

DE PASCALE, Enrico. *Death and Resurrection in Art*. Trad. de Anthony Shugaar. Los Angeles: J. Paul Getty Trust, 2009.

DIJKSTRA, Bram. *Idols of Perversity. Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*. New York: Oxford University Press, 1986.

DOTTIN-ORSINI, Mireille. *Cette femme qu'ils dissent fatale. Textes et images de la misogynie fin-de-siècle*. Paris: Bernard Grasset, 1993.

FILÓSTRATO. *Vida de Apolonio de Tiana*. Madrid: Gredos, 1979.

GAY, Peter. *The Bourgeois Experience: Victoria to Freud*, v. 1: *Education of the Senses*. New York: Oxford University Press, 1984.

IRIARTE GOÑI, Ana. *De amazonas a ciudadanos: pretexto gineocrático y patriarcado en la Grecia antigua*. Madrid: Akal, 2002.

KELLY, Henry A. «The metamorphoses of the Eden serpent during the Middle Ages and Renaissance». *Viator* (Turnhout), 2 (1971), pp. 301-327.

KLANICZAY, Gábor. «Decline of witches and rise of vampires in the 18th century Habsburg Monarchy». *Ethnologia Europaeae* (Copenhague), 17 (1987), pp. 165-180.

KRAMER, Heinrich y SPRENGER, Jakob. *Malleus maleficarum: el martillo de los brujos*. Trad. Edgardo d'Elío. Barcelona: Círculo Latino, 2005.

MALAXECHEVARRÍA, Ignacio. *Bestiario Medieval*. Madrid: Siruela, 1986.

MATEO DEL PINO, Ángeles. «Atracción fatal. Una iconografía literaria de la vampira». En: MATEO DEL PINO, Ángeles & RODRÍGUEZ HERRERA, Gregorio (eds.). *Metáforas de Perversidad. Percepción y representación de lo femenino en el ámbito literario y artístico*. Las Palmas de Gran Canaria: Fundación Mapfre Guanarteme, 2004, pp. 145-166.

MUÑOZ ACEBES, Francisco J. «El motivo de la mujer vampiro en Goethe: *Die Braut von Korinth*». *Revista de Filología Alemana* (Madrid), 8 (2000), pp. 115-128.

OTTO, Walter F. *Los dioses de Grecia*. Trad. Rodolfo Berge y Adolfo Murguía Zuriarrain. Madrid: Siruela, 2003.

PATER, Walter. *Studies in the History of the Renaissance*. New York: Oxford University Press, 2010.

PEDRAZA, Pilar. *La bella, enigma y pesadilla (Esfinge, Medusa, Pantera...)*. Barcelona: Tusquets, 1991.

PRAZ, Mario. *La carne, la morte e il diavolo nella Letteratura Romantica*. Milano, s.n., 1930.

ROBBINS, R.H. *Enciclopedia de la brujería y demonología*. Trad. Flora Casas. Madrid: Debate, 1988.

ROHDE, Erwin. *Psique. La idea del alma y la inmortalidad entre los griegos*. Trad. Wenceslao Roces. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1994.

SERRA DESFILIS, Amadeo. «La seducción en las artes figurativas: el desnudo, el escenario del amor; lo bello y lo siniestro». En: BENOÎT, Claude y REAL, Elena (eds.). *El arte de la seducción en los siglos XIX y XX*, v. 2. València: Universitat, 1998, pp. 271-280.

STOKER, Bram. *Drácula*. Trad. Francisco Torres Oliver. Madrid: Alianza, 2009.

TWITCHELL, James B. *The Living Dead: a Study of the Vampire in Romantic Literature*. Durham: Duke University Press, 1981.